

Braunschweigische
Wissenschaftliche Gesellschaft

Jahrbuch 2017

Sonderdruck
Seiten 311–329



J. CRAMER Verlag · Braunschweig
2018

Zur musikalischen Struktur der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“: Das Jahr 1826 und Quartette von Beethoven und Schubert*¹

RAINER WILKE

Ostpreußenstraße, 10, DE-38176 Wendeburg. E-Mail: rainer.wilke@htp-tel.de

Beethovens Streichquartett a-moll op. 132 wurde 1825 vollendet und lag 1827 im Druck vor; Schuberts Streichquartett G-Dur (D 887) wurde 1826 geschrieben, aber als Op. post. 161 erst 1851 publiziert.² Pfl egt die Musikwissenschaft Beethoven der „Klassik“, Schubert der „Romantik“ zuzurechnen, konfrontieren auffällige Strukturverwandtschaften namentlich in den Mittelsätzen der beiden Quartette mit dem Problem der Epochenüberlagerung in der Prägnanz einer *strukturellen* „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“. Daß die von Beethoven beigegebenen Bezeichnungen anders als bei Schubert eine *semantische* Interpretation vorgeben, mag, aber muß nicht für eine Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen sprechen. Immerhin aber verweisen sie auf eine mit der Romantik beginnende und im 19. Jahrhundert weiter zu verfolgende Tendenz, die über die Verknüpfung der Musik mit außermusikalischen Informationen letztlich zur Gattung ‚Programm-Musik‘ führt. Es wird zu zeigen sein, daß gleichzeitige und ungleichzeitige Elemente sich nicht nur, erwartungsgemäß, überlagern, sondern sich kontrastierend derart *verschränken*, daß die traditionelle Epochenzuordnung überhaupt fraglich wird.

1935 veröffentlichte Ernst Bloch seine *Erbschaft dieser Zeit*, eine philosophische Abrechnung mit dem Versagen des deutschen Bürgertums vor der geschichtlichen Herausforderung der Machtergreifung Hitlers. Zum Thema „Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik“ schreibt Bloch:

* Eingegangen: 02.03.2018; Eingereicht von Claus-Artur Scheier

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Braunschweiger Ästhetik-Kolloquium (WS 2016/17) zum Thema „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“.

² Für Beethoven beziehe ich mich auf die Philharmonia Taschenpartitur No. 324 der Universaledition [UE], Wien, für Schubert auf die Taschenpartitur TP 303 der Urtext-Ausgabe bei Bärenreiter, Kassel. Für die Mittelsätze gelten die Angaben UE bzw. TP (jeweils mit Taktzahl).

Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich, dadurch, daß sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den anderen zugleich. / Sie tragen vielmehr Früheres mit, das mischt sich ein [...]³

Zum „Problem einer mehrschichtigen Dialektik“ von Ungleichzeitigkeit und Gleichzeitigkeit heißt es dann:

So gilt es, das bewegte Jetzt zugleich breiter zu machen. [...] [D]er objektiv gleichzeitige [Widerspruch ist] die verhinderte, im Jetzt enthaltene Zukunft, die verhinderte technische Wohltat, die verhinderte neue Gesellschaft, womit die alte in ihren Produktivkräften schwanger geht. Grundmoment des objektiv gleichzeitigen Widerspruchs ist der Konflikt zwischen dem kollektiven Charakter der kapitalistisch entfalteten Produktivkräfte und dem privaten Charakter ihrer Aneignung. Die zunehmende Vergesellschaftung der Arbeit kommt mit den privatkapitalistischen Eigentumsverhältnissen, mit der bürgerlichen Form, worin die industrielle Arbeit groß geworden ist, nicht mehr aus. [...] Produktivkräfte und Eigentumsverhältnisse sind hier zwei wesentliche Teile einer ebenso gleichzeitigen Einheit.⁴

Blochs bestechende Formulierung von der „Ungleichzeitigkeit und Gleichzeitigkeit, philosophisch“,⁵ wurde in der Folge fruchtbar für die epochen- und allgemeiner geschichtstheoretische Diskussion, namentlich auch in ästhetischer Perspektive als „ein Begriff, der das Muster der zeitgeschichtlichen Selbsterkenntnis seit der französischen Revolution zu bezeichnen vermag“.⁶ So schreibt der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus 1987:

Ist die Vorstellung von der Substantialität der Chronologie eine Prämisse, ohne die eine Geschichtsphilosophie kaum möglich erscheint, so steht sie andererseits eigentümlich quer zu einem Topos, der gleichfalls in der Reflexion über Kunst unentbehrlich erscheint: der Formel von der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“. Die Einsicht, daß manche Phänomene, obwohl sie äußerlich gleichzeitig sind, innerlich in verschiedenen Zeiten „zu Hause“ sind, ist mit dem Gedanken, daß der geschichtliche Augenblick der Entstehung zum Wesen einer Sache gehört, kaum vereinbar. Denn Erscheinungen, die nur äußerlich in der Gegenwart lokalisiert sind, der sie ihren Ursprung verdanken, nach der inneren Chronologie aber der Vergangenheit oder der Zukunft angehören, werden dadurch, wie es

³ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe (GA 4), Frankfurt/M. 1962, S.104.

⁴ Ebd., S. 122, ohne die Hervorhebungen.

⁵ Ebd. S. 111-126.

⁶ Justus Fetscher: Art. Zeitalter/Epoche, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck et al., Studienausgabe Bd. 6, Stuttgart 2005/2010, Sp. 807.

scheint, ihrer Authentizität beraubt. Die Formel [...] ist allerdings nicht so eindeutig, wie sie zunächst erscheint. [...] Daß das Alterswerk des einen Meisters mit der mittleren Entwicklungsphase eines anderen und den Anfängen eines dritten zeitlich zusammentrifft, scheint auf den ersten Blick eine Trivialität zu sein, über die zu reden sich nicht lohnt, erweist sich aber als beunruhigend, wenn man voraussetzt, daß die Chronologie essentiell sei; die Substanz des geschichtlichen Augenblicks und die von Stilen mit ungleichzeitigen Ursprüngen, also auch ungleichzeitigen Wesensmerkmalen, geraten sozusagen in Konflikt miteinander.⁷

Beethoven (*1770) und Schubert (*1797) trennt fast eine Generation. Die Welt des achtzehnjährigen Beethoven war geprägt von der Erstürmung der Bastille und den Hoffnungen der großen Revolution, die des achtzehnjährige Schubert von der „heiligen Allianz“ zwischen Österreich, Rußland und Preußen und der antiliberalen Restauration. Musikalisch überspannen die Epochengrenze nicht zuletzt die strukturellen Herausforderungen der Sonatenform. Musikhistorisch sind die Jahre 1825/26 hier zweifellos besonders interessant, weil außerordentlich komplex gleichsam als Knoten zurück- und vorausreichender Bezüge. Angesichts der paradoxen Synthesis Gleichzeitigkeit/Ungleichzeitigkeit mag ein vergleichender Blick zurück lehrreich sein auf eine strukturell verwandte geschichtliche Konstellation: auf den Übergang von der Renaissance zum Barock, musikgeschichtlich verknüpft mit der Jahreszahl 1600.

Als Epochengrenze ist sie allenfalls ein Hilfsmittel zur Orientierung. Freilich macht sich in diesem geschichtlichen Augenblick vor allem in Florenz, aber auch in Rom, Venedig und anderen italienischen Machtzentren mit kulturellen Ambitionen ein grundlegender Wechsel der musikalischen Kompositionstechnik von „Renaissance“ zu „Barock“ bemerklich. Die Kontrapunktik, wie sie vor allem die motettischen Kompositionen der Renaissance kennzeichnet, wird abgelöst vom homophonen Stil, von der Monodie, einfacher gesagt vom Modell Melodie mit Begleitung. Geradezu rapide entwickelt sich der auf harmonische Verläufe gegründete Generalbaß, eine wesentliche Voraussetzung der neuen repräsentativen Gattung Oper. Die zentrale Stellung wortgebundener Musik bleibt so zwar weiterhin unangetastet, erfährt aber eine erheblich andere Strukturierung in den Rezitativen und Arien mit ihren monodischen Verläufen. Zugleich wechseln die funktionalen Schwerpunkte. Die Oper ist eine entschieden „weltliche“ Gattung, während das Oratorium wohl die neuen Strukturen absorbiert, aber den institutionell-kirchlichen Raum besetzt hält (bis weit in 18. Jahrhundert hinein blieben Opernaufführungen während der zahlreichen kirchlichen Feiertage verboten). Für die Gleichzeitigkeit der Phänomene stehen vor allem die Madrigalisten, deren wortgebunden-weltliche Kunst schon deutlich vor 1600 kontrapunktische

⁷ Carl Dahlhaus: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: *Musica* Bd. 4, 1987, S. 307.

Strukturen zurückdrängt und homophone Verläufe vorzuziehen beginnt. Auch sie entspricht damit der harmoniegebundenen Technik des Generalbaßspiels, dem zukunftsweisenden Prinzip Melodie mit Begleitung, ebenso wie die jetzt (nicht zuletzt auf dem Theater) in Mode kommenden Lieder.

Die kulturelle Entwicklung nördlich der Alpen verläuft bekanntlich verhaltener. Die großen Historiker Jacob Burckhardt und Johan Huizinga behandeln beide das 14. und 15.

Jahrhundert, der eine jedoch *Die Kultur der Renaissance in Italien*, der andre den *Herbst des Mittelalters* in Frankreich und den Niederlanden. Zu solchem „Herbst“ gehört auch eines der bedeutendsten musikalischen Kunstwerke des nördlichen Barock, die 1648 entstandene *Geistliche Chormusik* von Heinrich Schütz (*1585), die sich entschieden der musikalischen Techniken des 16. Jahrhunderts bedient. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen südlich der Alpen bietet 1610 die *Marienvesper* von Claudio Monteverdi (*1567), die die Möglichkeiten *beider* Epochen in exemplarischer Weise verknüpft. Der Eingangsschor folgt der traditionellen Melodik eines Psalmtons, die (auch heute noch überraschend) von einer Harmonisierung in der Tonart D-dur gestützt wird – so daß nicht sie, sondern der Psalmton als das Ungleichzeitige ins Ohr fällt.⁸ Der nachfolgende Chor aber speist sich merklich aus der überkommenen Kontrapunktik, wie sich auch im gesamten Verlauf des Stückes ‚moderne‘ und traditionelle Techniken aneinanderreihen. Hier schrieb Monteverdi Kirchenmusik, 1607 hatte er – nach der *Euridice* von Jacopo Peri (*1561) von 1600 – mit *L'Orfeo. Favola in musica* die erste Oper großen Stils geschaffen.

Anders vielleicht als in musikalischen Kleinformen haben solche Ungleichzeitigkeiten in den repräsentativen Werken der Zeit keineswegs den Status bloßer Schlacken. Monteverdi und Schütz setzen sie als Synthesen bewußt ins Werk und entsprechen damit den unterschiedlichen geistlich-politischen Anforderungen in der Folge von Reformation und Gegenreformation (Tridentinische Konzile 1545-1563). Der Protestant Schütz hatte in Venedig studiert, seine italienischen Madrigale lassen hören, daß er die neue Schreibweise beherrscht. Aber auch der deutsche Zeitgenosse des dreißigjährigen Kriegs verhält sich reserviert gegenüber ihrer Verwendung in geistlichen Werken. Schütz schreibt hier zwar Kirchenmusik – geistliche Motetten –, schließt aber eine Aufführung im modernen Stil nicht aus. Er weist schon im Titel darauf hin:

Musicalia ad Corum Sacrum,

⁸ Diese Harmonisierung zeigt, daß mit der Epochenwende auch die Materialordnung des Tonvorrats geändert wird: Nicht mehr die Kirchentonarten bestimmen die Folge der Ganz- und Halbtöne einer Tonleiter sondern der Gegensatz der Tongeschlechter Dur und Moll. Zu den Kirchentonarten vergleiche die Anmerkung unten zu ‚lydisch‘ s. Anm. 24.

Das ist:
Geistliche Chor-Musik /
Mit 5. 6. und 7. Stimmen / beydes Voca-
liter und Instrumentaliter zugebrauchen /
Aufgesetzt
durch
Heinrich Schützen

Und so fort im Sinn eines barocken Titels.

Im Vorwort geht er dann genauer auf seine Intentionen ein. Er betont, daß der Generalbaßstil aus Italien auch den Deutschen wohlbekannt sei. Er stellt aber sehr deutlich fest, daß es „auch bei allen in guten Schulen erzogenen Musicis außer zweifel ist / daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselbigen gebührlich handeln oder ordentlich tractieren könne“, wenn er sich nicht vorher im Stil ohne den Generalbaß geübt habe. Er erklärt dann seine Sammlung auch zum Lehrwerk für den kontrapunktischen Stil.⁹

Zu bedenken bleibt zudem, daß sich seit der Hochrenaissance südlich wie nördlich der Alpen eine neue Innerlichkeit entfaltet hatte, die sich zur „Welt“ nicht länger abweisend, sondern *komplementär* verhielt (wie die gleichzeitige Ölmalerei sehen läßt). Die technischen Errungenschaften der frühneuzeitlichen Polyphonie veralteten darum auch nicht einfach, sondern bildeten einen eigenen Modus von Gleichzeitigkeit aus, den „gelehrten“ Stil, dem auch der „galante“ Stil des 18. Jahrhunderts nichts anzuhaben vermochte.

Ein charakteristisches Merkmal musikalischer Epochenwechsel ist der veränderte Umgang mit dem akustischen „Material“. Im Verhältnis von Altem und Neuem kommt es zu unterschiedlichsten, keineswegs immer kontinuierlich verlaufenden Überlagerungen, wie sie im Verschwinden alter und Entstehen neuer Gattungen greifbar werden. Damit einher gehen gemeinhin Verschiebungen in der gesellschaftlichen Funktion der einzelnen musikalische Formen. Komponisten, die exemplarisch für solche geschichtlichen Rückungen stehen, sind gleichwohl nur selten auf dies oder jenes präzise zu umreißende Verhältnis von Gleichzeitigem und Ungleichzeitigem festzulegen. Auch im Einzelfall ist jeweils nicht nur mit Brüchen, sondern mit Entwicklungen, auch mit Revisionen zu rechnen.

Im Blick auf die Quartette Beethovens und Schuberts aus den Jahren 1825/26 ist näher besehen nicht nur die Zuordnung zu „Klassik“ oder „Romantik“ fragwürdig, den beide zeigen mit der semantischen Festlegung bei Beethoven und den klassischen Formverläufen bei Schubert eine Verschränkung der unmittelbar

⁹ Heinrich Schütz (1965): Geistliche Chormusik 1648, 29 fünf- bis siebenstimmige Motetten, hg. von Wilhelm Kamlah (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Bd. 5. Bärenreiter Kassel etc., S. V – VIII).

offenliegenden Fakten, die eine Zuordnung zur Periodisierung der Musikwissenschaft kompliziert werden läßt. Je nach Musikwissenschaftler beginnt die „Klassik“ in der frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts und endet 1803 oder 1812 oder auch erst mit Beethovens Tod 1827. Ist die „Romantik“ gleichzeitig, fast gleichzeitig oder „schließt sie an“?

Unstreitig jedenfalls ist Beethoven einer der drei maßgebenden „Klassiker“. Er war es, der der Instrumentalmusik der politisch durch die französische Revolution und den Aufstieg und Fall Napoleons gekennzeichneten Epoche die wesentlichen formalen und kompositionstechnischen Impulse gegeben hat, wie sie für das 19. Jahrhundert wegweisend, sogar verpflichtend wurden. Aber ist er *ausschließlich* Klassiker? Op. 132 ist ein Quartett, dessen dritter Satz mit seinen die Befindlichkeit des Komponisten bekundenden Überschriften eher auf die semantisch orientierte Musik der kommenden Jahrzehnte und die sogenannte Programmmusik vorausweist. Auffällig ist der Wechsel zwischen subjektorientierten Fingerzeigen und rein musikalischen Vortragsanweisungen:

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart

Molto Adagio

Andante

Neue Kraft fühlend

*

Molto Adagio

Andante

*

Molto Adagio

Mit innigster Empfindung

Der letzte Teil des Satzes ist eine kompositionstechnische Synthese¹⁰ aus den beiden wiederholten Teilen, aufgebaut aus ihren kontrastierenden Elementen. Dieser langsame, fünfteilige Satz ist der mittlere in der Reihe der fünf Sätze. Das Quartett beginnt regelrecht mit einer Sonatenhauptsatzform nach einer langsamen Einleitung. Es folgt ein Scherzotyp im $\frac{3}{4}$ Takt. An den hier in Rede stehenden dritten Satz schließt ein *Alla Marcia, assai vivace* an, das über eine Art rezitativische Überleitung – *Piu Allegro, Presto, Poco adagio* – in den wieder dem Sonatenzyklus entsprechenden letzten Satz führt, ein als Rondo gebautes *Allegro appassionato*. Frei in den Zyklus gesetzt und also auch untypisch sind das *Alla Marcia* und die rezitativische Überleitung.

Schubert nun schreibt ein Quartett, dessen Satzfolge und kompositionstechnische Struktur wie häufig in seiner Instrumentalmusik der klassischen Norm

¹⁰ Zum Begriff ‚Synthese‘ vgl. Rainer Wilke: Synthesen in der Musik des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 2015.

verpflichtet bleibt. Es handelt sich um eine viersätzliche Folge mit den Bezeichnungen: *Allegro molto moderato*, eine Sonatenhauptsatzform, dann ein *Andante, un poco moto* (der hier interessierende Mittelsatz), es folgt ein *Scherzo, Allegro vivace* und abschließend ein *Allegro assai*, ein Sonatenrondo. Alle Sätze sind ausgedehnt und komplex gebaut. Schubert komponiert mithin ein formal klassisch anmutendes Quartett, obwohl er mit der Fülle seiner Klavierlieder und ihrem einzigartigen Wort-Ton-Verhältnis für die Romantik und damit für das 19. Jahrhundert insgesamt bestimmend wird. In der Klaviermusik bildet er die freien Formen des Klavierstücks fort, einer für die Romantik dann hochspezifische Gattung.

Auf den ersten Blick also wäre das Quartett des Klassikers Beethoven also eher der Romantik zuzurechnen, das des Romantikers Schubert der Klassik. Sowohl die subjektorientierten Konnotationen bei Beethoven wie unübersehbare strukturelle Figurationen in beiden Quartetten evozieren eine musikwissenschaftlich mißliche Verschränkung, die den heuristischen Wert musikgeschichtlicher Epochen-einteilungen in Mitleidenschaft zieht. Erscheint die konstatierte epochale Ungleichzeitigkeit bei beiden chronologisch gleichzeitigen Quartette nicht vielmehr als ein Artefakt, Produkt einer operationalen, zuletzt arbiträren historischen Taxonomie? Das Mikroskop der Detailanalyse registriert Übergänge dort, wo das bloße Auge *Brüche* wahrnimmt, und das mag nicht minder für Brüche wie die zwischen Renaissance und Barock (Manierismus?) oder zwischen 19. Jahrhundert und „klassischer Moderne“ gelten („Auflösung“ der Tonalität?). Ein Passepartout wie „Klassisch-Romantische Epoche“, suggeriert eine substantielle Einheit, die gegebenenfalls von Haydn bis Mahler reichen würde. Im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* hält sich Carl Dahlhaus darum nicht an bestimmte Epochenbegriffe, sondern gliedert nurmehr nach Jahrhunderten, was – wie ihm selbstverständlich bewußt ist – freilich auch nur eine eher ungenaue Äußerlichkeit darstellt.

Die beiden Quartette des fünfundfünfzigjährigen Beethoven und des neunundzwanzigjährigen Schubert gelten als „Spätwerke“. Allgemein wird der Terminus durch Merkmale gerechtfertigt, die die stilistisch-kompositionstechnischen Vorgaben der Gattung zurückdrängen zugunsten überraschender Lösungen teils sehr individuellen Charakters, die das Ungleichzeitige im Gleichzeitigen ebenso konstatieren wie als inkommensurabel erscheinen lassen.¹¹ Und doch: Die Ausformulierung der Gattung im Einzelnen läßt strukturelle Unterschiede auftreten, die über das Individuelle hinaus auf den geschichtlichen Horizont verweisen.

Unbeschadet seiner subjektorientierten Weiterungen bleibt Beethovens Op. 132

¹¹ „In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.“ (Th. W. Adorno: Der Spätstil Beethovens, in *Moments musicaux*, GS 17, *Musikalische Schriften IV*, hg. von Rolf Tiedermann, Frankfurt/M. 1982, S. 17)

in wesentlichen Aspekten geradeso „absolute Musik“ wie Schuberts G-Dur-Quartett. Gleichwohl wird die Grenze zwischen „absoluter Musik“ einerseits und Programm-Musik bzw. „verbundener“ Musik andererseits hier porös. Den Terminus „absolut“ für „rein instrumental“ braucht zum erstenmal wohl Richard Wagner in seinem *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahr 1846 in Dresden*. Zum „Übergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt“, ¹² notiert Wagner:

Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgibt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit dem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken *der absoluten Musik* [m. H.] schon fast verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in einem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. ¹³

Später wird Wagner den Terminus „absolute Musik“ verwenden, um sein eigenes Schaffen als Erfüllung einer über die reine Instrumentalmusik hinausgehenden geschichtlichen Aufgabe der Musik zu proklamieren. ¹⁴ 1870 zeichnet die *Beethoven-Festschrift* den Weg vor, den „der deutsche Geist sein Volk zu führen“ habe, „wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist“. ¹⁵ Aus einem eher eine Gattung bezeichnenden Begriff ist damit ein Wertbegriff geworden, der hier zudem eher negativ konnotiert ist. ¹⁶ Die Unterstellung eines Programms auch für die ersten Sätze von Beethovens *Neunter* macht deutlich, daß

¹² Richard Wagner: Beethoven, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe [SSD]. Leipzig 1912/14, Bd. 2, S. 60.

¹³ Ebd. S. 60 f.

¹⁴ Hierzu Albrecht von Massow (1994): Art. Autonome Musik, in: Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Rietmüller (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart 1972 ff.); Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, München 1978; Klaus Kropfinger: Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh., Bd. 29), Laaber 1975, S. 133 ff.

¹⁵ Wagner: Beethoven, SSD, Bd. 9, S. 125.

¹⁶ Zur Geschichte des Begriffs ‚absolut‘ bzw. der Begriffe ‚absolut‘ und ‚autonom‘ im Zusammenhang mit Musik siehe die Anmerkungen 14 und 21.

für Wagner bereits die „absolute“ Musik semantisch *motiviert* ist – wie immer dies den Komponisten selbst bewußt geworden sein mag. Denn anders als der Dichter bleibe der Musiker „dem dunklen Boden seines Unbewußtseins“ verhaftet.¹⁷ Ähnlich wie Liszt geht es Wagner bei seinen Hinweisen auf ein *mögliches* Programm jedenfalls stets um die didaktische Leitung der *Vorstellungskraft* des Hörers, weniger um dessen strukturelles Verständnis.

Wagners Position war nicht selbstverständlich. In der Ästhetik-Diskussion des 19. Jahrhunderts übernimmt die reine Instrumentalmusik nämlich seit der Frühromantik die Aufgabe der Vermittlung zwischen dem sich psychologistisch fortbestimmenden Bewußtsein und einem jetzt im Sinn der Kunst-Religion anthropozentrisch transformierten „Absoluten“, dem nicht mehr bildhaft vorgestellten, sondern synästhetisch evozierten „Jenseits“. Insofern ist die „absolute“ Musik zum *absoluten ästhetischen Medium* geworden, exemplarisch schon bei Wackenroder und Tieck:

Aber was streb ich Törichter, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht, wie ich's fühle. Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, wickelt mich ein mit euren tausendfachen Strahlen in eure glänzende Wolken und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des alliebenden Himmels!¹⁸

Das musikgeschichtlich bedeutendste frühe Beispiel für dies komplexe Verständnis von ‚absolut‘ ist jedoch E.T.A. Hoffmanns Rezension der 5. Sinfonie Beethovens von 1810,¹⁹ obwohl sie den Terminus in Bezug auf Musik noch nicht gebraucht. In der Perspektive des für das ganze Jahrhundert programmatischen Denkens gibt Hoffmann zunächst eine weitausgreifend semantisierende Interpretation der Sinfonie („das wundervolle Geisterreich des Unendlichen“), um dann ihre Struktur zu klären – dies einschließlich des Terminus „Struktur“ und durchaus schon im Sinn der in den folgenden Jahrzehnten entwickelten analytischen Terminologie. Er greift im Verlauf des Textes allerdings in vielfältiger Weise auf seine semantischen Vorstellungen zurück.

Nach allgemeinen Sprachgebrauch ist unter Programm-Musik eine Musik zu verstehen, bei der der Komponist dem Hörer die von ihm mitgedachten semantischen Aspekte eines Werks verbal in Überschriften, beigegebenen Texten, Gedichtern, in Bildern usw. *parallel* zur Komposition nahezubringen versucht. Ins

¹⁷ Wagner: Beethoven, SSD, Bd. 9, S. 65.

¹⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik, in: Phantasien über die Kunst (1799), hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 86 f.

¹⁹ E. T. A. Hoffmann.: Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie, in: Ders.: Schriften zur Musik. Nachlese (Nachdruck der von Friedrich Schnapp hg. Ausgabe München [Winkler] 1963) Darmstadt 1966, S. 34-51.

Gewicht fällt dabei, daß die *aufgeführte Musik* dann ohne solche Verknüpfungen abläuft und gleichsam auf ihrer Autonomie besteht. Es erscheint hier tunlich, mit Albert Wellek²⁰ von „verbundener“ bzw. mit dem von Welleks Begriff abgeleiteten Terminus „unverbundener“ Musik zu sprechen wegen des jeweils unmittelbar festzustellenden Vorliegens oder Nichtvorliegens semantisierenden bzw. subjektorientierten Komponenten (wie Beethovens „Dankgesang eines Genesenen“) oder externe (interpretierende) Supplemente, z. B. Programme. Dabei gliedert sich die Programmmusik ein in den Bereich „verbundene Musik“, zu dem auch die textgebundene Musik zählt, wie etwa die Oper. Die für das kulturell späte Produkt rein instrumentaler Musik ohne gesellschaftlichen Gebrauchscharakter (wie z. B. bei Tänzen) oder eine Verbindung mit einem Text bietet sich jedenfalls ein Terminus an, der diesen Zustand umschreibt.²¹

Letztlich ist für mich der Begriffe ‚selbstreferenziell‘ am sinnvollsten, wenn es um Musik geht, die nur als Klangphänomen existiert.

In diesem Sinn ist Beethovens Quartett eine Mischform aus selbstreferenziellen und verbundenen Elementen, Schuberts Quartett durchweg selbstreferenziell. Damit ergeben sich unterschiedliche Fragen ebenso für die strukturelle Analyse wie für die semantische Interpretation. Welche Kriterien für „Offenheit“ oder „Determiniertheit“ des als „System“ für sich genommenen Werks sind in Anschlag zu bringen? Woran bemißt sich die Nähe oder Ferne der Interpretation zu den Intentionen des Komponisten?²² Fragen, die sich keineswegs nur der verbalen, sondern (in der alltäglichen Erfahrung ausübender Musiker) nicht minder der instrumentalen Interpretation stellen.

In prägnantem Sinn bleibt Umberto Ecos Aperçu in der *Nachschrift* zum *Namen der Rose* auch musikwissenschaftlich relevant – man muß nur die eine ästhetische Kategorie durch die andere ersetzen, „Roman“ durch „Musikstück“: Ein „Roman ist eine Maschine zur Erzeugung von Interpretationen“.²³ Gewiß spricht Eco hier den Erzähler an, der sein Werk nicht interpretieren solle, aber Lesen überhaupt heißt Interpretieren, „quot capita tot sensūs“ lautet der geläu-

²⁰ Albert Wellek: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft, Bonn ³1982, S. 216.

²¹ Eine weitere Möglichkeit, der Bezeichnung ‚absolute Musik‘ zu entgehen, verfolgt Hermann Danuser, der im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft als Oberbegriff ‚artifizielle Musik‘ einführt (wobei er mit diesem Begriff ‚Musik in der Werbung‘, ‚Musik im Kaufhaus‘ etc. ausschließt, d. h. eindeutig funktionsgebundene Musik) und ihm ‚autonome Musik‘ anstelle von ‚absolute Musik‘ zuordnet. Damit entgeht er der Komplikation der Begriffsfüllung im 19. Jahrhundert, kann den Bereich aber genau bezeichnen (Hermann Danuser in: Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus, Bd.7, Laaber 1984, S. 3).

²² Hier nicht im Sinn Ecos, der „offen“ als Kategorie der Ästhetik des 20. Jahrhunderts überhaupt denkt (Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. ¹¹2016).

²³ Umberto Eco: *Nachschrift zum Namen der Rose*. München ⁶1986, S. 9 f.

fige Satz, und Interpretationen stellen sich nie nur im Singular ein. Allerdings konnte ein musikalisch-*selbstreferenzielles* Werk erst in dem geschichtlichen Augenblick auftreten, wo *alle* traditionellen semantischen bzw. subjektbezogenen Vorgaben – wie die Figurenlehre oder einzelne Topoi wie die Auffassung des Tritonus als „advocatus diaboli“ – zusammen mit der bisher selbstverständlichen gesellschaftlichen Funktionalität der Musik, dem „Sitz im Leben“, ihre Verbindlichkeit und damit ihre konstitutive Kraft für die einzelnen Werke verlieren. Das ist, kaum überraschend, der Fall in der allgemeinen Umbruchsituation zwischen Barock und Klassizismus, zwischen dem ersten *Discours* Rousseaus 1750/51 wie dem ganz Europa erschütternden Erdbeben von Lissabon 1755 und der französischen Revolution. Als musikalisches Resultat darf die sogenannte Klassik gelten, deren „unverbundenen“ Kompositionen das Epitheton „absolut“ mit nicht geringerem Recht zukommt als den Systemen des deutschen Idealismus.

Für Beethovens Mittelsatz im Op. 132 sind die denotativen Verhältnisse hinreichend klar, wiewohl nicht völlig ohne Einschränkungen; aus Schuberts biographischer Situation läßt sich allenfalls eine konnotative Semantik ableiten. Bei beiden Stücken ist die formbezogene Funktion „langsamer Satz, Mittelsatz“ eines Sonatenzyklus (hier als Streichquartett) eindeutig. Die Fünfteiligkeit beider Mittelsätze spielt den einzig der musikalischen Struktur geschuldeten Kontrast mehrmals aus, zudem in jeweils variiert Form. Die „Exterritorialität“ des mittleren Satzes bei Beethoven verdeutlichen die oben mitgeteilten Überschriften. Dem Satz voraus geht ein schneller Kopfsatz mit kurzer langsamer Einleitung, der die an dieser Stelle übliche Sonatenhauptsatzform ausbildet. Danach folgt ein Satz mit Scherzo-Charakter. Der hier diskutierte Mittelsatz ist – wie oben schon mitgeteilt – fünfteilig und zeigt den Verlauf:

Molto Adagio [UE 1]
Andante [UE 31]
Molto Adagio [UE 84]
Andante [UE 115]
Molto Adagio [UE 168]

Der strukturelle Kontrast ist offensichtlich: Die Tonarten – lydisch ²⁴ (UE 1, 84)

²⁴ ‚Lydisch‘ bezieht sich hier auf eine der Tonarten, die in der langen Geschichte der Gregorianik als liturgisch gebundener, einstimmiger Musik die Grundlage der melodischen Fügungen bilden. Es sind das die sogenannten Kirchentonarten, also ‚ionisch‘, ‚dorisch‘ etc. wie auch ‚lydisch‘. Die Namen verraten die Herkunft aus der altgriechischen Antike und deren Musik. Im Laufe der Überlieferung allerdings haben sich Zuordnung von Struktur und Begriff verschoben, so daß unsere Bezeichnungen nicht mehr mit den antiken Tonarten übereinstimmen. Für Beethoven gilt ‚lydisch‘ als Tonart, die auf dem Ton ‚f‘ aufgebaut ist und die Töne der C-dur-Tonleiter benutzt. Sie hat damit eine bestimmte Folge von Ganz- und Halbtönen, die sie charakterisiert. Noch in Johann Georg Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste (Bd 14, Leipzig ²1794, S. 547) findet sich unter dem Lemma ‚Tonarten / Kirchentonarten‘ die Charakteristik ‚die lydische hart und unfreundlich‘.

bzw. D-dur (UE 31, 115) – wie melodische bzw. motivische Elemente sind denkbar gegensätzlich. Die Veränderungen des lydischen Teils haben den Charakter von Kantus-Firmus-Variationen. Die vorgegebene Melodie bleibt substanziell erhalten, deren melodische Struktur bzw. Partikel werden in den Begleitstimmen variiert. Das wird im *Molto adagio* (UE 168) anders, wenn die Varianten der Melodik der lydischen Abschnitte in Synthese mit der Motivik der bewegten Rhythmen der D-Dur-Teile treten und somit ihrerseits variiert werden. Die wechselnden Tempi bereichern den Kontrast. Danach folgt der „überzählige“ Satz *Alla Marcia*, von dem aus die rezitativisch anmutende Überleitung in das wieder regelrecht folgende Finale leitet.

Es bleiben – nach der für den Mittelsatz von Beethoven mitgegebenen Semantik – offene Fragen und Lösungen *ad libitum*: (1) Ist die ihm folgende Vortragsbezeichnung *Alla Marcia*, wie ein Marsch, als Entschluß oder bloße Hoffnung zu interpretieren oder doch als Hinweis auf die Rückkehr des Genesenden in ein neues – oder sein altes? – Leben? Das ist erwägenswert deshalb, weil ein Zusammenhang auch der melodischen Strukturen zu notieren ist. Die melodischen Konturen beider Eingangsmotive ähneln einander nämlich derart, daß sich die auf den Taktschwerpunkten liegenden Tonhöhen des zweiten Eingangsmotivs in der 1. Violine (Marsch UE 1, 2) auf den melodischen Beginn des lydischen Teils im vorhergehenden Satz (UE 1) beziehen lassen. (2) Hat die „rezitativische“ Überleitung – eine im Tempo offene wie variable Struktur und ein melodisch freier Verlauf – ihrerseits semantische Funktion oder dient sie lediglich dem formalen Übergang aus der „sprechenden“, der fremdreferenziellen Musik in die selbstreferenzielle Sicherheit des instrumentalen Zyklus? Man könnte dies als Kontrast zur, wo nicht gar als Revokation der Bewegungskurve der drei Jahre zuvor entstandenen 9. Sinfonie verstehen. Aber derlei bleibt Spekulation, als solitäre Lösung nur dieses Streichquartetts wirkt der Übergang auch rein strukturell vollkommen befriedigend.

Stets, mit einem Stichwort des 18. Jahrhunderts und einem deutlichen Hinweis Beethovens: „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“,²⁵ pflegen die gelegentlichen als semantisch erscheinenden Hinweise des „absoluten“ Musikers Beethoven, zugespitzt gesagt, eher zu *irritieren*, während die „absolute Musik“ des Liedkomponisten Schubert fremdreferenzielle Assoziationen nachgerade *evoziert* (und von Anfang an evoziert hat) – auch im Blick auf Lied-Verarbeitungen ein fessuhaltendes musikhistorisches Faktum.

Der zweite Satz von Schuberts G-Dur Quartett ist ebenfalls fünfteilig und der

²⁵ Die Anmerkung steht in der von Beethovens Copisten geschriebenen Stimme der 1. Violine zur seiner 6. Sinfonie neben den Überschriften der einzelnen Sätze, wie sie dann auch etwas verändert in der Partitur erscheinen (Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana*. Nachgelassene Aufsätze, Leipzig, 1887, S. 377/378).

traditionellen Norm entsprechend gebaut. Überschriften und andere Hinweise beziehen sich ausschließlich auf Tempo, Dynamik etc., bleiben also rein auführungsbezogen und haben keinen fremdreferenziellen Charakter. Assoziativ ließe er sich etwa so nachtragen: Nach Festlegung der Tonart h-moll (TP 1, 2) folgt als weite, über 60 Takte gespannte Cello-Kantilene eine jener typisch Schubertschen, von Schumann so getauften „himmlischen Längen“, die in eine offene, sonnige Landschaft einladen, freundlich und lieblich (TP 3-39, mit Wiederholung ab Takt 19.). Dann: der Himmel verdüstert sich – 3 Takte –, Unwetter (TP 44 – 49), Blitz und Donner (TP 49 -59). Nach einer Rückleitung mit Tremoli und Sforzati wiederholt sich (ab TP 60) der bisherige Satz von Takt 40 bis hier. Es ändern sich die durchlaufenen Tonarten, die motivischen Strukturen nicht. Das entspricht einem großen zweiten Teil. Mit dem Rückgriff auf den Anfang des Satzes und der ruhigen Kantilene beginnt ab Takt 81 eine Wiederholung des gesamten bisherigen Verlaufs mit seinen beiden kontrastierenden Teilen. Sie mündet ab Takt 142 in den großen fünften und letzten Teil. Immerhin gehören musikalische Gewitter spätestens seit der Fanasie von John Munday (gest. 1630) im *Fitzwilliam Virginal Book*²⁶ zum festen Inventar musikalischer Semantisierungen. Die Selbstreferenzialität, die Offenheit musikalischer Strukturen würde eine Zuordnung solcher Inhalte wohl erlauben – musikwissenschaftlich zu belegen ist für Schuberts Quartett in diesem Sinne freilich nichts.

So scheint sich nurmehr der Rückzug auf Biographisches anzubieten. Gegen eine der mancherlei fatalen Erbschaften der musikalischen Anekdote des 19. Jahrhunderts, die zähe Dreimäderlhaus-Kolportage, hat die neuere biographische Forschung das Porträt eines unter chronischer Krankheit (vermutet wird Syphilis) und seiner homosexueller Veranlagung (auch sie nicht bewiesen) leidenden, seine Zerrissenheit auch im Werk reflektierenden Schubert gezeichnet.²⁷ Nicht nur Lieder wie *Einsamkeit* oder *Der Doppelgänger* sind da beredt. Wenig verwunderlich, daß die Zeitschrift „Musikkonzepte“ 1997 ein Themenheft zu Schubert herausgebracht hat unter dem Titel *Todesmusik*.²⁸

Einer der gegenwärtig wohl besten Schubertkenner, Peter Gülke belegt in seiner weiträumig angelegten Analyse des C-dur Quintetts, wie differenziert eine

²⁶ Fitz William Virginal Book (1963), hg. von J.A Fuller Maitland und W. Barclay Squire, Wiesbaden, Bd.1, S. 23 ff. John Munday's Fantasia ist ein instrumentales Stück mit den Themen *Faire or calme weather – Lightning – thunder* mit den Parametern: *Blitz* = kurz lang, hoch; *Donner* = schnell, tief; *ruhiges Wetter*: Gänge, harmonisch, Figuren und Verzierungen.

²⁷ Exemplarisch mit der Dämonisierung der Gestalt Lord Byrons stand das Thema Zerrissenheit auf der Agenda der europäischen Romantik. Vier Jahre nach Schuberts Tod erschien Alexander von Ungern-Sternbergs Novelle *Der Zerrissene* (1832), 1843 in Wien schon die Parodie: Johann Nestroys gleichnamige „Posse mit Gesang“.

²⁸ Musikkonzepte Bd. 97/98, München 1997.

motivisch-thematische Analyse sein muß, um über eine zuletzt bloß assoziative Interpretation hinaus strukturell tragfähig zu bleiben: „Im weiteren Sinne ist es der nicht zufällig oft für Schubert reklamierte Heinesche ‚Weltriß‘, den die Musik nachvollzieht; im engeren kompositorischen Sinne entspricht dem, daß das lyrische Singen zumal in Sonatensätzen kaum anders als gewaltsam seinem Fürsichsein entrissen werden kann.“²⁹

Gerhard Höhn hat den modernen, erst im 19. Jahrhundert formulierten Gedanken des Weltrisses in dreifacher Hinsicht bei Heinrich Heine hervorgehoben, als *sozialen* Riß in der Folge des sich rapide beschleunigenden industriellen Fortschritts, als *politischen* Riß in den Jahrzehnten der Restauration und als *philosophischen* Begriff, der die nicht mehr in einer ontotheologischen Identität aufzuhebende *Differenz* markiert. Höhn schreibt:

Diesen alles durchdringenden „Weltriß“ hat Heine schließlich auf philosophischer Ebene in den für sein Denken charakteristischen Begriffen zu erfassen gesucht. Nach seiner Ansicht besteht der Grund der Entwicklung, die die Zeit in eine historische Krise geführt hat, in dem unversöhnlichen Dualismus von „Geist“ und „Materie“ (welche die elementaren sozialen Bedürfnisse umfaßt): Durch ihre „gewaltsame Trennung“, so lautet die saintsimonistisch beeinflusste These in der Philosophie-Schrift, „entstand die große Weltzerrissenheit, das Übel“, [dessen] Ende Heine auf dem Stand des aktuellen Fortschritts als prinzipiell möglich und praktisch geboten erkennt.³⁰

Heines Weltzerrissenheit indiziert die Bedingung der Möglichkeit des romantischen Weltschmerzes.³¹ Der „Weltriß“ ist wohlgermerkt nicht mehr semantisch zu verstehen, denn „Welt“ ist kein Gegenstand und der Riß primär anwesend in der Dimension des ungegenständlichen Scherzes. In geschichtlicher Bedeutung kann mit Martin Heidegger von einem *Existenzial* gesprochen werden, einer nicht die Sachverhalte, sondern die (bekanntlich auch generationsabhängige)

²⁹ Peter Gülke: Zum Bilde des späten Schubert, in: Musikkonzepte. Sonderband Franz Schubert. München 1979, S. S.111.

³⁰ Gerhard Höhn: „Der große Weltriß“: Die neue Zeit und das neue Prinzip, in: Ders.: Heine Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart 1987, S. 13-15, hier S. 15). Noch 1950 wird Heidegger in seinem Vortrag *Die Sprache* sagen können: „Der Schmerz reißt. Er ist der Riß“ – „der Unter-Schied selber“: die ontologische *Differenz* (Martin Heidegger: *Die Sprache*, in: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 27).

³¹ Ludwig Feuerbach – sieben Jahre jünger als Schubert – notiert: „Der Schmerz ist die Quelle der Poesie. Nur wer den Verlust eines endlichen Wesen als einen unendlichen Verlust empfindet, hat die Kraft zu lyrischem Feuer. Nur der schmerzliche Reiz der Erinnerung an das, was *nicht mehr ist*, ist der erste Künstler, der erste Idealist im Menschen.“ (Ders.: *Vorläufige Thesen zur Reformation der Philosophie*, in: GS, hg. von Werner Schuffenhauer, Bd. 9, Berlin ²1982, 248)

³² Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Halle a. d. Saale 1927, § 10.

Befindlichkeit des Menschen in der Welt beschreibenden Kategorie.³² Gerade ihrer Bildlosigkeit wegen scheint dafür die Musik das ideale Medium des Ausdrucks zu sein.³³ „Der Inhalt der Musik“, dekretiert der Anti-Wagnerianer Eduard Hanslick 1854, seien „*tönend bewegte Formen*“.³⁴ Wenn Musik also ergreift, dann nicht primär der evozierten Bilder, nicht primär der Semantik wegen. Sie ist (explizit oder implizit) subjektbezogenes Erleben oder bleibt ein mehr weniger störendes Geräusch. Entsprechend lassen sich bei Schubert nicht selten Transformationen des musikalischen Inhalts auf *strukturell-existenzialer* Ebene beobachten und werden auch von ihm kenntlich gemacht. Die bekanntesten Beispiele dürften das populäre *Forellenquintett* sein, das Streichquartett d-moll *Der Tod und das Mädchen*, und die *Wandererfantasie*. Selbstverständlich zitiert Schubert nicht einfach, sondern adaptiert die Liedthemen den instrumentalischen Vorgaben mit deren anderen Anforderungen an die Themenstruktur und der davon abhängigen Möglichkeiten, die Themen im weiteren Verlauf eines Satzes oder Stückes zu verarbeiten. Der Begriff ‚Verarbeitung‘ ist hier allerdings problematisch. Eher ist von Verschiebungen melodischer Elemente in andersartige harmonische Bereiche zu sprechen.³⁵

In ähnlicher Weise wie Gülke argumentiert Hans-Joachim Hinrichsen ausgehend vom d-moll Quartett und dessen latentem Bezug zu Schuberts Oper *Fierabras*:

Ein so unbezweifelbares wie für den Nicht-Kenner der Oper unentschlüsselbares – also esoterisches – Zitat wie das am Schluß des Kopfsatzes [des d-moll Quartetts], das zudem eine solch enge konstruktive Beziehung zu dem symbolgeladenen harmonischen Hauptmaterial des Satzes unterhält und zum Schluß an dessen Stelle tritt, lädt natürlich dazu ein, die Frage nach der Legitimität hermeneutischer Deutungen an Schuberts Werken wieder aufzunehmen. Vor allem zeigt sich hier aber auch – für eine wirklich verantwortungsvolle hermeneutische Vorgehensweise nicht unbedingt ermutigend – wie absichtsvoll verrätselnd Schubert zu Werke gehen kann. Das Ausmaß des von heute aus schlechthin nicht mehr Entschlüsselbaren ist schwer zu bestimmen. Wenn Schubert also, wie angedeutet, mit seinem Material in einer Weise komponiert, daß ihn der rein musikalische Materi-

³² Zuletzt ist der „Weltriß“ die unhintergebar gewordenen Zeit selbst – wie Blochs Entdeckung der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen spezifisch ist für die Epoche rasanter technischer Entwicklung mit ihrer nicht länger zyklisch zu denkenden Zeit: Modern erscheint sie als unablenkbar in die Zukunft weisender *Zeitpfeil*.

³⁴ Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, in: Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken, hg. von Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 74.

³⁵ Adorno hat schon 1928 dazu das Folgende bemerkt: „Denn Schuberts Themen wandern nicht anders als der Müller oder der, den im Winter die Geliebte verließ. Nicht Geschichte kennen sie, sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichts.“ (Ders.: Schubert., in: GS 17, Musikalische Schriften IV, hg. von Rolf Tiedermann, Frankfurt/M. 1982, S. 25).

aspekt – erkennbar an seiner konstruktiven Ausnutzung – mindestens so sehr interessiert wie dessen semantischer Gehalt, dann handelt es sich um eine Kompositionsweise, in der sich Handwerk und Konstruktion einerseits, Expressivität und inhaltliche Bedeutung andererseits (der „Verstand für Musik“ und der „Schmerz“ in Schuberts berühmter Tagebucheintragung vom 27. März 1824 [...]) in kontrollierter Balance befinden. Das macht ihre eigentümliche Größe und Bedeutung aus.³⁶

Schuberts Tagebuchnotiz lautet:

27. März. / Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern versteht! Man glaubt immer, zu einander zu gehen, und man geht immer nur neben einander. O Qual für den, der dieß erkennt! Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, Welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.³⁷

Weltriß und Weltschmerz sind hier deutlich genug ausgesprochen. Wie aber schlagen sie sich rein musikalisch nieder? Noch einmal zum Mittelsatz des G – Dur – Quartetts und einem zweiten Ansatz einer semantischen Interpretation auf der Grundlage der dargestellten Strukturen. Nachdem die Tonart festgelegt ist, entwickelt sich also zunächst eine weitschwingende Cello-Melodie, formal dreiteilig nach dem Schema ABA. Der erste A-Teil wird wiederholt und der Mittelteil – ‚B‘ – behält Begleitfiguren des A-Teils bei, weist in der Melodik aber über motivische Partikel und deren Wiederholungen engere Beziehungen zum ersten Teil auf und wertet die Synkopen der Begleitung melodisch aus. Von „Bedeutung“ ist bei dieser Melodie wohl nur ganz allgemein zu sprechen. Fühlbar wird lyrische *Ruhe* als eher positive Gestimmtheit. Danach -ab Takt 40 mit Auftakt – der Kontrast, das Andere ist die unmittelbar folgende dramatische *Unruhe*, ein disruptives Moment und eher negativer Affekt, modulierende Abläufe, in sich und zum A-Teil in allen wesentlichen Parametern kontrastierend, zum Teil rhythmisch unisono geführt und die Gegensätze in extremer Dynamik ausspielend. Bemerkenswert ist das Tonleitermotiv (TP 50), unter dem eine Variante des Eingangsmotivs aus dem ersten Satz zu hören ist. Der fünfte Teil hat, wie bei Beethoven, abschließend-synthetischen Charakter. Er setzt die Arbeit mit Elementen des A-Teils fort und verknüpft sie, vor allem in der Begleitung, mit Triolen und dem Tremolo des B-Teils. Zusammen mit den dynamischen Einbrüchen und der veränderten Artikulation der Motive verhindert die komplexe Struktur eine vollständige Rückkehr zur lyrischen Ruhe des A-Teils – ein unruhiges Grundgefühl bleibt.

³⁶ Hans-Joachim Hinrichsen (1997): Die Kammermusik. Der neue Gattungsstil. In: Schubert Handbuch. Walter Dürr; Andreas Krause (Hg.) Kassel etc., S. 492f

³⁷ Erich Valentin (Hg.): Die schönsten Schubertbriefe. München, Wien 1975, S. 69.

Carl Dahlhaus' Analyse des ersten Satzes des G-Dur-Quartetts verweist auf die Folgerungen, die Schubert hier aus der Durchführung zieht.³⁸ Genau gehört erfährt das Eingangsmotiv des Satzes dadurch in der Reprise eine Fassung, die im langsamen Satz erneut erscheint – eine Synthese aus der linearen Komponente des Eingangsmotivs selbst und der rhythmischen Komponente der Triole, die schon in Takt 78 des ersten Satzes eingeführt wurde. Leider verfolgt Dahlhaus den damit angestoßenen Prozeß nicht durch den gesamten Zyklus hindurch. Das Motiv erscheint nämlich nicht nur im langsamen Satz, die charakteristische Tonrepetition ist auch ein wesentlicher Aspekt des Scherzo-Motivs. Und endlich wird ebenso das Thema des letzten Satzes in seinem Mittelteil durch Tonrepetitionen bestimmt, die den gesamten Satz charakterisieren, indem sie auch in den kontrastierenden Themen und Motiven des Sonatenrondos den Zusammenhang des Materials gewährleisten. Zuletzt bestimmen sie den Abschluß des Satzes und so des gesamten Quartetts.

Ein solcher mit dem ersten Satz anhebender, die Selbständigkeit der folgenden

³⁸ Carl Dahlhaus: Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts D 887, in: *Musica* 32 (1978), S. 125–130.

³⁹ Stärker dem spezifisch musikalischen Gehalt verpflichtet ist der im Anhalt an Arnold Schönbergs Begriff der „entwickelnden Variation“ ausgearbeitete Vorschlag, eine geschichtliche *Phase thematischer Prozesse* einzugrenzen (Rudolph Réti: *The Thematic Process in Music*, London 1961; Karl Heinrich Wörner: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Musik, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh.*, Bd. 18, Regensburg 1969). Sie würde den Zeitraum vom Beginn der „Vorklassik“ – etwa ab 1750 – bis zur klassischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfassen. Klassische wie romantische Instrumentalmusik wären darin einbegriffen und charakterisiert durch die für beide strukturell signifikante motivisch-thematische Arbeit. Andererseits beeinträchtigt die Beschränkung auf rein musikbezogene Parameter die Anschlußfähigkeit an allgemein-ästhetische Begriffe wie „Barock“, „Empfindsamkeit“, „Frühromantik“, „Spätromantik“, „Realismus“ usw. Zudem ist sie vor allem fokussiert auf die instrumentale als unverbundene Musik. Für andere Gattungen, insbesondere für die das 19. Jahrhundert maßgeblich bestimmende Oper, aber ebenso für die Sinfonische Dichtung in ihren vielerlei Spielarten ist das Prozeßdenken nicht in gleichem Maß relevant. Dort wäre mit Carl Dahlhaus eher von einem Netz der Motive und Themen zu sprechen. Im Blick auf solche Motivstrukturen (z. B. bei Franz Liszt) sagt Dahlhaus: „Der obsessive Drang aber, im strukturellen ‚Hintergrund‘ der Komposition ein immer dichteres Netz von Beziehungen zu knüpfen, läßt auch für Hörer, die das Prinzip nicht durchschauen, den Eindruck entstehen, daß zwischen den Themen und Motiven, die gleichsam die Fassade des Werkes bilden, trotz divergierender Charaktere ein nachdrücklich fühlbarer, allerdings schwer greifbarer Zusammenhang besteht.“ (Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Ders. [Hg.]: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, Wiesbaden 1980, S. 200/201). Über Wagner heißt es in diesem Zusammenhang: „Seit dem Rheingold ist die musikalische Form bei Wagner weniger syntaktisch als motivisch begründet: Der Motivzusammenhang, der wie ein Netz die gesamte Tetralogie überzieht, muß als formbildendes Moment die reguläre Syntax – die Gliederung in Perioden, die funktional differenziert und dadurch formal integriert sind – ersetzen, oder deren Zerfall ausgleichen und rechtfertigen.“ (Ders.: *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich² 1985, S. 106) Vgl. auch die zusammenfassende und grundlegend charakterisierende Darstellung im *Wagner Handbuch*. Dahlhaus gebraucht hier den Begriff ‚Netzwerk‘: „Drittens wurde der zyklische Zusammenhang einer Symphonie nach dem Zerfall des Gleichgewichtsprinzips, [...] durch thematisch-motivische Verknüpfungen und Assoziationen verbürgt, die wie ein Netzwerk – offen oder latent – ein Werk überzogen.“ (Ders.: *Wagners Stellung in der Musikgeschichte*, in: Ulrich Müller und Peter Wapnewski [Hg.]: *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986, S. 63)

Sätze zwar relativierender, den Zusammenhang des Zyklus aber deutlich betonender und kompositionstechnisch komplexer Prozeß³⁹ verdeutlicht, wie die Sublimierung semantischer Konnotationen in musikalische Strukturen deren Selbstreferenzialität nicht aufhebt, sondern vielmehr ihre Autonomie bestätigt. Man ist versucht zu sagen, nicht, daß die Musik in solchen Fällen „absolut“ sei, sondern daß *die Musik absolut* sei, auch noch, wo sie fremdreferenzielle Verbindungen sucht. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, ob das „Existenzial“ von Schuberts Altersgenossen Heine (beide sind Jahrgang ‘97) vom Komponisten nicht seinerseits – und nicht nur rezeptiv wie in den Liedern, vor allem der *Winterreise* – semantisiert worden ist. Hier *seine* Diagnose der Restauration als *Klage an das Volk* in einem Brief an Franz von Schober vom 21. September 1824:

O Jugend unsrer Zeit, du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng‘ sich unterscheidet,
Und nichtsbedeutend all‘ vorüberziehn.

Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt
Und nur als letztes jener Kraft mir bleibt,
Denn tatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Taten seiner Jugend wähnt es Träume,
Ja spottet töricht jener goldnen Reime,
Nichtsachtend ihren kräft‘gen Inhalt mehr.

Nur dir, o heil‘ge Kunst, ist’s noch gegönnt,
Im Bild [!] die Zeit der Kraft und Tat zu schildern
Um wenigens den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt.⁴⁰

Keine Rede mehr davon, daß das altgewordene Volk einst feuertrunken das Heiligtum der Freude betreten hatte – solche „goldnen Reime“ sind zum tatenlosen Spott des „zahllosen Volks“ geworden, der *Menge*. Geblieben ist der Schmerz, den auch die Kunst nur „um wenigens“ mildern kann. Denn im Bann dieses zweimal apostrophierten *großen*, des Welt-Schmerzes, verweigert sie die Versöhnung mit dem unheiligen Schicksal, bleibt im „Bild“ der vormaligen „Zeit der Kraft und Tat“ und ist eben darum *jetzt* die *heilige Kunst*.

⁴⁰ Erich Valentin: A. a. O., S. 79 f.

Soviel wiederum scheint die auf strukturelle *Belegbarkeit* bedachte musikwissenschaftliche Analyse der Quartette Beethovens und Schuberts nicht abwerfen zu können. Wohl ist festzuhalten, daß die strukturellen wie die semantischen Verfahrensweisen beider Kompositionen die Verschränkung zweier Epochen erkennbar werden lassen. Aber der übrigbleibende breite Spielraum von Ambivalenz verschattet damit nicht den geschichtlichen Ort ihrer Schöpfer, sondern bleibt Indiz der Zeit ihrer Entstehung: Die Restauration selbst war eine Zeit der Ambivalenz.